

УДК 168.522(075.8)

**ВЛИЯНИЕ ЭСТРАДЫ НА СОВРЕМЕННЫЙ БЕЛОРУССКИЙ ТЕАТР  
В УСЛОВИЯХ НОВОГО СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА**

*канд. филол. наук, доц. Н.Б. ЛЫСОВА  
(Полоцкий государственный университет)*

*Рассматриваются такие аспекты взаимодействия театрального и эстрадного искусства, как трансформация драматургической основы и зрелищных особенностей. Проводятся основные идеи: современному театральному искусству характерна тенденция поиска нового сценического языка в результате синтеза различных видов искусств; в современном белорусском театре формируется собственный национальный художественный продукт и наблюдается влияние белорусизации на усиление тенденций зрелищности и демократичности, происходит своеобразное вовлечение современной публики в процесс белорусизации через искусство. Автор делает вывод о типологической общности «новой белорусской драматургии» и постдраматического театра с эстрадными типами постановок.*

**Ключевые слова:** синтез искусств, постмодернизм, постдраматический театр, «новая белорусская драматургия», художественная культура, эстрада.

**Введение.** В современных условиях социально-политической культуры, когда ощущается кризис ценностей, обостряются отношения между поколениями, прежде всего из-за возникновения новых форм трансляции опыта, разрушения прежних каналов связи и общения, искусство пребывает в поисках жанрового образа. Если в социально-культурном пространстве идут дискуссии об идеалах, то в искусстве наблюдается процесс демонстрации нового художественного языка, поиска новых средств выразительности. В литературе эссеистика вторгается в пределы прозы, песенная медитация и рэп отнимают аудиторию поэзии; в танцевально-хореографическом искусстве – фристайл соединяется с балетом; в кинематографе – анимация и комикс обживают пространство игрового художественного кинозрелища и т.д. Утрата идеального образа реальности оборачивается художественным конструированием виртуального, фантастического, небывалого образа на сцене, экране, в литературе. Культурологи обозначают этот процесс как утверждение нового «массового зрелища, которое призвано стать духовным катарсисом личности и общества» [1, с. 4].

В двух частях своей статьи мы попытаемся обозначить проблематику взаимодействия театра и эстрады в контексте современной культуры (1); проследить новые тенденции создания художественного образа в современной белорусской театральной культуре (2).

**Основная часть.****1. Тенденции усиления синтеза эстрадного и театрального искусств в современной культуре.**

Основным способом изменения художественного языка традиционно является синтез, или обогащение выразительных возможностей за счет другого вида искусства. Сегодня создается мало произведений чистого жанра. Авторы все чаще работают в пограничных формах – театрализованных шоу, киноконцертах, цирковых спектаклях и т.д., обращаясь к эстрадным, массовым, формам зрелища. Феномен влияния эстрады на другие виды искусства в период культурной перестройки связывают с ее приверженностью к массовому зрителю, с возможностью говорить с наибольшим количеством зрителей, быть эмоционально доступным и открытым для восприятия культурного пространства (см.: Муратов М.М. Эстрада как феномен массовой культуры: автореф. дис. ... канд. культ.: 24.00.01 / Казань, 2005; Шубина И.Б. Зрелище в культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Ростов-на-Дону, 2005).

На современное художественное зрелище оказывает влияние научно-техническая революция, агрессивно изменяя технологии существования человека. Исследователь принципов художественного оформления эстрадного зрелища Л. Михайлов считает, например, что «именно технические средства оформления массовых представлений способствовали развитию в эстрадном искусстве способности к синтезу. Современные массовые представления являют собой с формальной точки зрения синтез различных видов искусств, которые при отсутствии этих средств оставались бы в своих нишах, крайне редко пересекаясь» [2, с. 28]. Добавим, что техническая выразительность сдвигает акценты художественного представления со слова на сценографию, эмоционально-креативная функция воздействия начинает превалировать среди других задач общения со зрителем (в т.ч. и воспитательной). Это становится актуальной проблемой многих культурологических работ: «Зрелище выражает и кризисные явления в культуре. В период кризиса центр тяжести зрелища сдвигается в сторону развлекательных, художественных

и других элементов, заполняющих досуг, которые начинают трактоваться как автономная культурная ценность...» [1, с. 12].

Поиск новых жанров и языка в искусстве сопровождается процессом кадрового обновления, расширением самодеятельного творчества. Сегодня можно говорить не просто об омоложении искусства, но и о росте собственно детского творчества (конкурсы, фестивали, студии, театры, телевизионные каналы и передачи). Исследовательница современного детского хореографического творчества Л. Андрусенко отметила: «широко заявили о себе тенденции, связанные с обращением к многожанровости и синтезу танцевальных форм и направлений при формировании репертуара» [3, с. 3] детских коллективов. Подобные тенденции наблюдаются и в других направлениях художественной культуры. Так, Ю.Г. Николаева говорит об эволюции эстрадно-циркового представления для детей, вызванной и расширением зрительской аудитории, и изменением художественного образа: «от чисто технического совмещения жанров различных искусств до рождения своеобразного эстрадно-циркового театра с органическим слиянием жанров в единое целое» [4].

Как видим, в разных направлениях творчества наблюдается многожанровость, синтез художественных языков литературы, театра, музыки, эстрады, изобразительных, экранных и технических искусств. Особая роль здесь принадлежит эстраде – искусству, наиболее условному в формальном выражении, с его концертностью, схематичностью мизансцены, масками; и актуальному, обращенному непосредственно к массовому зрителю с разговорами на злободневные темы. В истории эстрадного искусства периоды наибольшего социально-культурного развития совпадают с переломным историческим временем. Так было и в начале XX века, когда эстрадное искусство только приобретало статус государственного, общественно значимого вида художественной культуры. Тогда тоже представители разных видов искусства обращались к средствам выразительности эстрады. Разрушение «четвертой стены», или же сближение театра с эстрадой, в театральном-драматургических проектах неслучайно возникло в начале двадцатого века, во время становления массовой культуры, изменения форм и содержания искусства в связи с новым зрителем, читателем, слушателем – с массовым зрителем.

В начале XX века теоретик и авангардист Н. Евреинов призывал перейти от театра переживания к старинному театру маски, или народному массовому празднику. По сути это был призыв перехода к эстраднему зрелищу. Годы новой экономической политики стали периодом широкого распространения эстрадных форм в жизни. Просветительские, агитационные, пропагандистские задачи были решены формами эмоционального вовлечения. Время нэпа стало периодом реформирования театра. Театральные деятели активно вводили формы «представления» (или так называемого «действенного» театра) вместо «театра переживания» (или «иллюзорного» театра). Режиссер театра и кино, теоретик искусства С. Эйзенштейн, например, экспериментировал в области синтеза эстрады и театра. В своих воспоминаниях об одном из спектаклей Эйзенштейна актриса Ю. Глизер пишет: «Атмосфера на спектакле была праздничная. Даже трудно себе представить, что это происходило в тяжелое, голодное время. Мне все кажется, что этот веселый, искрометный спектакль – с цирком, драмой, эстрадой и мюзик-холлом – спектакль будущего» [5, с. 65]. Сам режиссер свой будущий театр описывал в терминах «биомеханический», «спорттеатр», «эксцентрический» [5, с. 56–76].

Как театральный режиссер-новатор С. Эйзенштейн применил первым новый художественный язык, «монтаж аттракционов». Его постановка 20-х годов пьесы А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» – это постановка эстрадных номеров с использованием сюжетного хода и героев пьесы классика. На сцене исполнялись клоунская реприза, шуточная песня, цирковой номер «каучук», пародийные куплеты на современные темы, грузинский танец лезгинка и другие эстрадные номера. Режиссер играл с аудиторией, используя подсадку в зрительный зал героя сценки и взрывы петард под стульями зрителей. Это позволило исследователям искусства утверждать, что «в театре Эйзенштейн ставил спектакли, похожие на телевизионные кабаре и студенческие капустники» [6, с. 417]. Очевидно влияние демократического эстрадного зрелища на эстетику провозглашаемого нового театра XX века.

Поиски нового сценического языка наблюдались в искусстве драматургии в целом. Исследовательница Е. Соколова пишет о развитии в искусстве модернизма такого жанра театральной литературы, как метадрама, в основе которой лежит использование игровых средств воздействия на зрителя с целью активизации его творческого потенциала – воображения, памяти, ассоциативного мышления и т.д. Метадрама «извлекает драматическую энергию из взаимодействия актера, роли и зрителя» [7, с. 3]. Особо Соколова подчеркивает игровой момент построения метадрамы, конфликт которой строится в пространстве «сцена-зал», «актер-зритель». Как видим, поиск новой выразительности осуществлялся путем общения со зрителем.

Подобным образом развивается и современная художественная культура. Сегодня о пьесах говорят как о «новой драматургии», затрудняясь определить их жанры. О театральных постановках –

как о «проектах», опять же затрудняясь обозначить их жанровую принадлежность. Сегодняшнюю культурную ситуацию многие исследователи описывают в терминах пост-пост-модернизма, нового синтеза искусств и культуры «человека играющего».

Ситуация «пост» (после) рождает рефлексии о прошлых направлениях искусства, а в итоге приводит художников к стилизации и эклектике. Поиск новых путей синтеза идет в условиях разнообразного выбора или игры, поэтому исследователи современной культуры акцентируют внимание именно на игровом начале искусства. Российская исследовательница Т. Тетеркова в своей диссертации «Проблемы взаимодействия современного драматического театра и эстрады» пришла к выводу, что именно игровое основание актерского существования на сцене, или становление нового синтетического актера, является тем особым влиянием эстрадного способа представления, которое сегодня активно проникает на театральную сцену [8]. Современный театр все чаще определяется как театр игры, или пришедший на смену классическому театру, основой которого была драматическая история, повествование с завязкой, развязкой и кульминацией; постдраматический театр – с эстрадной монтажной структурой эпизодов, форсированным темпо-ритмом, особой манерой общения с залом.

На наш взгляд, вопрос о взаимодействии театрального и эстрадного искусства сегодня затрагивает следующие аспекты исследований:

- техническая революция и ее влияние на выразительность художественных представлений;
- новый автор и зритель: поколенческие изменения в стратегии и тактике художественных произведений;
- массовый зритель: особенности современных предпочтений в искусстве;
- «новая драма», или обновление принципов рассказа и показа в современном искусстве;
- исторические условия активизации обращения искусств к эстраднему принципу существования;
- интерпретация опыта искусства в современной культуре пост-пост-модернизма;
- «Человек играющий», или вопросы обновления языка искусства в условиях новой культурной ситуации;
- актуализация связи «художник-зритель», проблема интерактивного общения с массовым зрителем;
- роль эстрады в поисках нового художественного языка театра;
- сценическое мастерство актера в условиях новой культуры.

## **2. Белорусская театральная культура в контексте современного синтеза искусств.**

В белорусском театральном пространстве сегодня очевидны изменения как репертура, так и стилистики постановок. Начиная с середины 1990-х годов, с периода, обозначенного литературоведами как «новая литературная ситуация», в отечественной драматургии начинается эксперимент, выразившийся в отказе от традиционного конфликтного, сюжетного повествования, в эксплуатации комических жанров, от сатиры до фарса, и в обращении к таким направлениям драматургии, как «театр абсурда» и перформанс. В частности, с перформансами стали выступать сами литераторы. Например, группа «Бум-Бам-Лит» представлялась перформансами ее члена – литератора и художника Ильи Сина, которые автор назвал «Театр психического неравновесия».

На белорусскую драматургию с конца 1980-х годов оказывает влияние антитеатр. В пьесах появляются элементы абсурда; это пьесы А. Делендика «Султан Брунея» (1994), В. Савлича «Собака с золотым зубом» (1994), Г. Марчука «Когда запоем петух» (1990) и «Блудный муж Варвары» (1990), Д. Бойко «Кровавая Мэри» (2003) и др. Творчеству драматургов характерна постмодернистская цитатность. Пьесой-компиляцией (программной пьесой анти-театра С. Беккета «В ожидании Годо») называют литературоведы «Драматургические тексты» (1997) А. Асташонка. Ярким проявлением абсурдистской эстетики обозначена пьеса Г. Богдановой «АС-линия» (1997); пьеса «Ку-ку» (1991) Н. Араховского – пример постмодернистской чувствительности; пьесы И. Сидорука – иллюстрация постмодернистского дискурса с его самоиронией и интертекстуальностью, а творчество С. Ковалева – герменевтический проект или римейк.

С поколением белорусских драматургов, пришедших в культурное пространство уже в XXI веке, можно связать устойчивое определение постклассической «новой драмы». Ее отличает парадоксальность сюжета, приверженность к изображению негативных эмоций и тем действительности. Метод творчества таких драматургов, как П. Пряжко, Д. Богославский, Н. Рудковский, М. Чернявская, В. Мартинович, А. Курейчик, В. Дранько-Майсюк, К. Спешик и других, остается экспериментальным. Они часто обращаются к социальной проблематике и интерпретациям популярных произведений мировой литературы. Так, драматург и сценарист А. Курейчик в пьесе «Исповедь Пилата» (2000) использует библейский

сюжет; название другой его пьесы «Потерянный рай» взято из знаменитой поэмы Д. Мильтона, а герои пьесы – бродячие слепые актеры, и действие рассматривается через призму философских и художественных исканий искусства XVII в.\*

Эксперимент в драматургии подкреплен сегодня собственно театральными поисками новой сценической выразительности. Неслучайно среди авторов «новой драмы» сегодня много не филологов, а актеров, режиссеров – представителей театрального цеха.

В белорусском театре, несмотря на его приверженность к классической театральной коммуникации со зрителем, выстроенной на сопереживании, появляются спектакли фестивального арт-хаусного направления и яркие зрелищные спектакли, рассчитанные на коммерческий успех. Отметим продвижение вперед в поисках нового сценического языка кукольные театры Беларуси. Они сегодня создают действие, вызывающее эмоциональное одобрение и публики, и жюри различных международных форумов; обращаются к классической драматургии Шекспира, Чехова, Брехта, Булгакова, Короткевича и других, при этом используя выразительные средства разных видов кукольного и драматического театров, новые технические возможности сценографии. Новации театральной эстетики кукольного театра, как и некогда истоки кукольного театра, лежат в околотеатральной культуре – новых сценических возможностях, представляемых, в первую очередь, эстрадным шоу-бизнесом и средствами массовой коммуникации.

Формы новой эстрады привлекают и зрителя, и режиссуру. Так режиссер С. Науменко, рассуждая о постановке комедий Д. Богословского и В. Красовского «Финт-круаже» в Республиканском театре белорусской драматургии, признается в эксперименте, в поисках новой эстетики театра в современной околотеатральной культуре, в частности, телевизионной эстраде. «Сегодня кроме банальных и пошлых передач по телевидению, есть много действительно хороших комедийных программ, где работают талантливые, умные, верткие ребята. ... Мы предполагали, что это будет другой театр по методу, выходящий за рамки нормального человеческого существования... Драматургия позволяет нам создавать комедию-гротеск на грани буффонады или клоунады, карнавализацию жизни в спектакле» [9]. И спектакль «Финт-круаже» действительно построен как эксцентрическое представление из двух действий, каждое из которых представляет собой законченное выступление (пьесу-миниатюру) и исполняется одними и теми же актерами в фарсовой, клоунской манере. Действия соединяют общая сценография, пластическо-музыкальные номера и персонаж Ангела-ведущего, или театрального конферансье.

Особо следует сказать о современном пластическом образе спектакля, о возрастающей роли пластики в современных постановках. На наш взгляд, это связано с общей тенденцией вытеснения слова, или вербальной культуры. Элементы пластики становятся не иллюстрацией, а значимыми образами, трактующими героев классических пьес, построенных на сюжетах и диалогах. Так пластические номера героев спектакля «Раскиданное гнездо» (по пьесе Я. Купалы) Республиканского театра национальной драматургии в постановке хореографа О. Скворцовой подменяют и монологи главных героев, и историю любви, и историю бунта. А в спектакле «Синдром Медеи» (по пьесе М. Чернявской) того же театра именно пластический условный образ, созданный режиссером-хореографом Б. Корнягом, становится основным способом существования актеров на сцене.

Эксперименты в области сценического языка связаны с обращением к национальным пьесам конца XIX – начала XX столетий, когда в обстоятельствах «ускоренного развития» белорусской литературы наблюдался синтез народной драмы (как правило, фольклорной, анекдотичной, репризной) и новой европейской пьесы. Сегодня событиями в белорусском театре стали постановки Академического театра им. Я. Купалы пьес того исторического периода: «Тутэйшых» Я. Купалы и «Пинской шляхты» В. Дунина-Марцинкевича, удостоенной Государственной премии Республики Беларусь. Тематика пьес, от социального абсурда до языковых экспериментов или «языкового абсурда», оказалась актуальной в сегодняшней культурной ситуации. Созвучны постмодернистской стилистике времени аллюзии на известные тексты в пьесе Купалы, «игра» с библейскими мотивами, припоминание греческой мифологии, пародирование строк Пушкина: «Нас бацька Пурышкевіч, быўшы ў Менску тут, замеціў і, ад'язджаючы, на гэтую місію благаславіў» [10, с. 441].

\* См. о «новой белорусской драматургии»: Боричевская, Т.Г. Экспериментальные тенденции в драматургии Австрии второй половины XX – начала XXI вв. (в сравнении с драматургией Беларуси); Драбень, Ф.В. Беларуская драматургія канца XX – пачатку XXI стагоддзяў: жанрава-стыльвыя тэндэнцыі; Кавалёў, С. Пачвара ў рэліктавым лесе. Літаратура. Тэатр. Крытыка; Кісліцына, Г.М. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы; Сучасная беларуская драматургія: традыцыі і наватарства / П. В. Васючэнка (гал. рэд.); Гончарова-Грабовская, С.Я. «Новая драма» в современной русскоязычной драматургии Беларуси // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков.

Вместе с широким распространением студийного творчества, с обновлением драматургии в белорусский театр периода перемен пришли и новые формы представлений. Элементы нового театра нельзя не заметить и в классических постановках. Так, анализируя спектакль «Пан Тадеуш», поставленный по поэме А. Мицкевича режиссером Н. Пинигиным в Академическом театре им. Я. Купалы, театровед Т. Орлова отмечает расплывчатость жанрового определения («шляхетская история»), использование новой техники (зрелищная сценография З. Марголина), непривычную манеру актерской игры («разговор стихами» с публикой). Это позволило ей выявить в спектакле признаки «постдраматического театра с его размытостью смысла, ограниченностью в разработке образов, ударной силой визуального облика...» [11, с. 45].

Сегодня театральные критики говорят уже о новых общих чертах исполнительского языка. «Стертость актерского исполнения становится приметой стиля, – пишет Т. Ратобыльская, – сценические события лишены ярких эмоций, психологичной подвижности, выразительности формы. Играется что-то похожее на патетику, но только чуть обозначенное; что-то вроде любви, ненависти, но – средней руки. И сплошные обозначения. ... Подобное использование актера в рамках созданной им маски или амплуа лежит в основе другого типа спектаклей – аттракционов. Именно они позволяют сегодня добиваться наибольшего успеха у зрителей, так как в них культивируется спектакль-зрелище» [12]. Как видим, здесь выделяются характерные для эстрадного, аттракционного, исполнения черты театральных постановок: актерская маска, зрелищность, патетика.

Искусство оказалось в условиях новой социально-культурной ситуации: с одной стороны, идет коммерциализация художественной культуры, или перевод ее на рельсы самоокупаемости; с другой – наблюдается белорусизация искусства, или создание собственно национального художественного продукта. Примеры влияния эстрады на театр связаны, как правило, с белорусской тематикой, с ее историческими традициями. Например, критики называли спектакли театра им. Я. Купалы «Похищение Европы» и «Местечковое кабаре», в которых используются такие эстрадные формы представления, как конфетанс, куплеты, миниатюры, диалоги – спектаклями-музеями, потому что они отсылают зрителя к театральным традициям белорусских земель, соответственно – XVIII и XIX векам. Происходит своеобразное вовлечение современной публики в процесс белорусизации через искусство.

Отметим также параллельность или вовлеченность в процесс белорусизации многих видов национального искусства, возможность соединения разных принципов при создании художественного образа, или синтез искусств. Грандиозная реставрация замка Радзивиллов, или белорусизация визуального архитектурного образа Беларуси в масштабах самой республики и в мире (Несвижский замок – объект ЮНЕСКО) повлекла за собой и театральную «реставрацию» постановок автора века Просвещения Франтишки Урсулы Радзивилл в спектакле «Похищение Европы». Музыкальная «реставрация-фантазия» песенной культуры белорусского пограничья в «Народном альбоме» современных эстрадных исполнителей – театральную, визуально-акустическую драматизацию двуязычной культуры начала века в спектакле «Местечковое кабаре».

**Заключение.** Можно сделать вывод, что на взаимодействие современного белорусского театра с эстрадным искусством оказывают влияние:

- становление «новой драматургии» с ее вниманием к актуальной проблематике нового человека и экспериментальными формами;
- проникновение элементов постдраматического театра в белорусское театральное пространство;
- процесс белорусизации культуры в условиях социально-политического суверенного существования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шубина, И.Б. Зрелище в культуре : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / И.Б. Шубина. – Ростов/наД, 2005. – 28 с.
2. Михайлов, Л.Н. Создание современного эстрадного зрелища: принципы художественного оформления : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.01 / Л.Н. Михайлов. – М., 2007. – 30 с.
3. Андрусенко, Л.С. Детское хореографическое творчество в художественной культуре России XX – начала XXI вв. : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.09 / Л.С. Андрусенко. – СПб., 2008. – 30 с.
4. Николаева, Ю.Г. Особенности современных театрализованных эстрадно-цирковых представлений для детей в Беларуси / Ю.Г. Николаева // Матэрыялы XX Міжнародных Кірыла-Мяфодзіевых чытанняў, прысвечаных Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 20–23 мая 2014 г. / Беларус. дзярж. ўн-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. – С. 172–176.
5. Юренев, Р. Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. Ч. 1. 1898–1929 / Р.Н. Юренев. – М. : Искусство, 1985. – 303 с.
6. Митта, А. Кино между домом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... / А. Митта. – М. : АСТ, 2013. – 496 с.

7. Соколова, Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.09 / Е.В. Соколова. – СПб., 2009. – 23 с.
8. Тетеркова, Т.И. Проблемы взаимодействия современного драматического театра и эстрады : дис. ... канд. иск. : 17.00.01 / Т.И. Тетеркова. – СПб., 2002. – 171 л.
9. Интервью В. Беляковой с режиссером С. Наumenko от 14.07.2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kultprosvet.by/respublikanskiy-teatr-belorussoj-d/>. – Дата доступа: 15.03.2018.
10. Купала, Я. Паэмы. Драматычныя творы / Я. Купала ; уклад. А. А. Сляпцовай ; паслясл. В.А. Каваленкі ; мал. В.П. Шаранговіча. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 494 с.
11. Орлова, Т. На рубеже прошлого и будущего / Т.Д. Орлова // Белорус. думка. – 2014. – № 3. – С. 42–45.
12. Громыко, Л. Белорусский театр в постсоветский период [Электронный ресурс] / Л. Громыко // Театр. – Режим доступа: <https://gromykotheatre.org/2016/09/>. – Дата доступа: 15.03.2018.

Поступила 20.04.2018

## THE INFLUENCE OF POP ART ON CONTEMPORARY BELARUSIAN THEATRE IN THE NEW SOCIO-CULTURAL CONTEXT

N. LYSOVA

*Discusses such aspects of the interaction between theatre and variety art, as a dramatic transformation of the bases and spectacular features. The conclusion about the typological community, "the new Belarusian drama" and evolving postdramatic theatre with variety types of productions. Refers to the influence of the process of Belarusization in the growing trend of entertainment and democracy in the modern Belarusian theatre.*

**Keywords:** *postmodernism, the synthesis of the arts, post-postmodernism, postdramatic theatre, "the new Belarusian drama", art culture, pop art.*